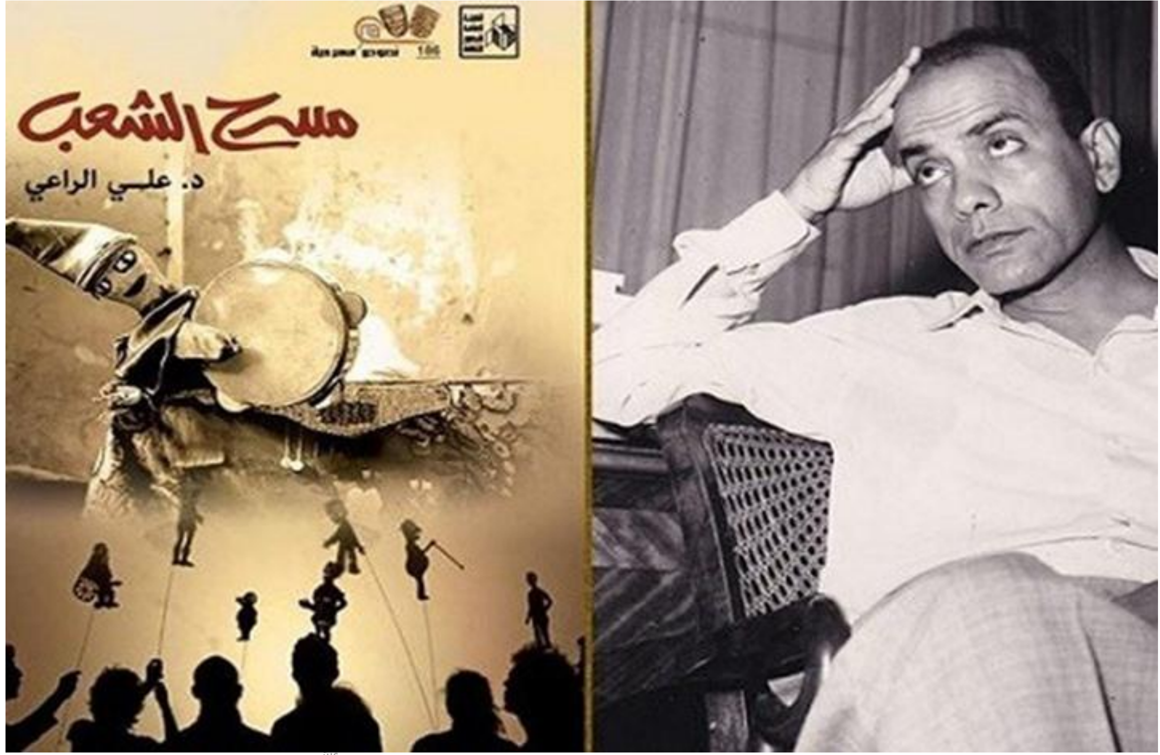
كتاب في مكونات الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري

عبد القادر ياسين

الخميس، 25 فبراير 2021 01:38 م بتوقيت غرينتش 



مسرح الارتجال فن مسرحي، مُعبّر عن الشعب، وموجَّه له، وإن تأثّر بفنون وافدة إلى البيئة (فيسبوك)

الكتاب: مسرح الشعب
المؤلف: د. علي الراعي
الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2020

لم يبالغ حسن شكري، حين قدَّم لهذا الكتاب الموسوعي، فوصف الراعي بأنه "المفكِّر المسرحي الاستثنائي في تاريخ المسرح المصري". وإن تأسى المقدِّم نفسه بسؤاله الاستهجاني: "ماذا فعلت الأجيال التالية بمشروع علي الراعي!" (ص6)

ضم هذا السِفر بين دفتيْه ثلاثة كتب، أحدث ظهورها ـ في طبعتها الأولى ـ ضجة كبرى، حتى أن مفكرًا مرموقًا، مثل لويس عوض، اعتبر أحد هذه الكتب الثلاثة "الكوميديا المرتجلة"، "أهم ما ظهر في حقل الدراسات المسرحية"؛ بينما رأى الراعي أن الكتاب نفسه "يسعى إلى سحب البساط من تحت قدميْ المؤلِّف (المسرحي) ، وتقديمه هدية ـ غير مستحقة ـ للممثِّل"، وذلك في كشف حساب "الذي قدَّمه الراعي، في بداية الكتاب.

استطرد الراعي بأنه "محاولة لإفساح المجال أمام الفنّ المسرحي، كي يوسِّع من رقعته، وقدراته. وذلك للإفراج عن الطاقات الحبيسة للممثل، ودفعه إلى أن يتعلم، ويتقن وسائل أخرى للتعبير، غير الأداء

باللفظ، والصوت، ومسائل مثل: الآداء بالجسد كله، أعصابًا وعضلات، ومثل المشاركة الفعَّالة في بناء النص المسرحي نفسه... وبهذا يُصبح العمل المسرحي عمل فريق كامل". إلى ذلك، سعى مؤلِّف هذا الكتاب "إلى إعطاء فناني الارتجال القدامى حقهم"، بكلمات المؤلِّف نفسه. (ص7 - 8).

بينما قدَّم الكتاب الثاني "فنون الكوميديا من خيال الظِل إلى نجيب الريحاني في وضعها الصحيح"، كما لفت الكتاب النظر إلى أهمية المقامة، "باعتبارها دراما في مرحلة الجنين... كذلك نبَّه إلى أهمية عروض الشوارع، مثل عروض فرق المحبظين، والحواة"، وتمنى العناية بظاهرة "الزار"؛ لما تتضمنه من بذور للدراما الطقسية. "وحين ظهر الكتاب الثالث "مسرح الدم والدموع"، أظهر الناقد الأدبي، رجاء النقاش "فهمًا عطوفًا، وكاملًا للكتاب". (ص 8)

هنا، اضطر المؤلِّف إلى تقديم "كشف حساب للكتب الثلاثة"، فرأى بأنها "كانت عاملًا تحويليًا هامًا" في شتى ميادين فنون الأراجوز، وخيال الظِل، وامتد الاهتمام بالأراجوز، ليشمل السينما. أما خيال الظِل، فقد نال حظًا وافرًا من التقدير.

بدأ المؤلِّف كشف الحساب بالإيجابيات؛ حيث "أسهمت الكتب الثلاثة في تمرير العرض المسرحي من استبداد كلٍ من المؤلِّف، أو المخرِج بالعملية المسرحية. وكذلك من طغيان نفوذ الممثِّل النجم؛ وذلك بإعلاء فكرة روح الفريق، وإعطاء كل الأطقم البشرية، التي تتعامل مع المسرحية الحق في مناقشتها، ومحاولة تفهمها، ومن جهة أُخرى، أمكن للكتب الثلاثة أن تُنقذ فن الارتجال، وفن الدراما من إهمال، واستهانة، لم يكونا يستحقانها... أما الميلودراما، فقد استبعدت... الماضي، وقِصص الفواجع الدرامية... وأدَّت..... إلى استخدام المأثورات الشعبية، مادة أساسية للمسرحية، ما أدى إلى ظهور عروض ناجحة، قامت على هذا الأساس. ومن وجهة أُخرى، تزايد الاهتمام النظري بالدراسات التي ترمي إلى تجميع الظواهر المسرحية العربية، وتفحُّصها، وأجدر هذه الدراسات بالذكر، البحث الطويل، الذي قدَّمه الأستاذ علي عقله عرسان، الكاتب المسرحي، والروائي السوري، وجعل عنوانه: (الظواهر المسرحية عند العرب)". (ص 10 - 12).

أما لماذا يُعاد طبع هذه الكتب، فيجيب المؤلِّف بأنها "وإن صدرت متفرِّقة في الزمان، إنما يربطها رباط واضح، هو أنها - في مجموعها - تعبير عن رؤيا الشعب للمسرح". بينما جاء اسم الكتاب الجامع (مسرح الشعب) "تأكيدًا لهذا المعنى، ونأياً عن الفكرة القديمة، التي يبثها مصطلح (المسرح الشعبي)، بما يحويه من تهوين من فكرة طموح الشعب، إلى أن يكون له مسرح". (ص 13 - 14).

***

عن "الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري"، جاء الكتاب الأول، وفيه أن "كل شيء يسير، حثيثًا، لخلق مسرح عربي، كل الطرق تؤدي إليه، حتى طريق الاقتباس".

في مجال التحليل، أشعر المؤلِّف إلى أن المخيال المصري أصدر قرارًا فنيًا، بناءً على تقدير حالة: العثمانيون منتصرون، واليوم يوم شماته؛ فليخرج، إذن بتصاويره الملوَّنة، وليعرض على ابن عثمان مهارته في الالتقاط السريع، وفي القدرة على الكتابة من الواقع مباشرة، وفي التعليق على هذا الواقع، بسلاطة، وفُحش؛ ليعرض على الغازي فنَّه الكامل، القائم، أساسًا، على الارتجال". (ص 26)

يبدأ بيعقوب صنُّوع، الذي "أغلق مسرحه في عام 1872، بعد عاميْن من النشاط الدافق، ولكنه كان قد ترك على المسرح المصري أثرًا لا يُمحى، تركَّز في المثل العملي، الذي ضربه على إمكان قيام مسرح في مصر؛ تأليفًا، وتدريبًا، وتمثيلًا، وأداءً". (ص 32)

لا يعني المسرح الشعبي - برأي الراعي - أن ينسى المتفرِّج أن ما يجري أمامه إنما هو مجرَّد عرض مسرحي، ولا هو يسعى إلى أن يندمج متفرِّجه في العرض المسرحي، حتى لينسى نفسه، وينسى الزمان،

والمكان، الذي يعيش فيه. مؤكِّدًا بأن "المسرح الشعبي لا يجد غضاضة في أن تتنبَّه متفرجه، كل التنبُّه، (ويعي تمامًا أن ما أمامه عرض لقصَّة، من قصص الحياة، وليس الحياة ذاتها". (ص 34

من عناصر مسرح الارتجال، بكلمات المؤلِّف: "القدرة الذكية على التقاط الحادث الاجتماعي، الذي يشغل الرأي العام، ثم إدخاله، فورًا، إلى صلب العرض المسرحي؛ بغية جذب الجمهور، وتحويل جانب من اهتمامه بالحدث، إلى اهتمام بالعرض المسرحي، أيضًا، فكأن الفنان يدعو جمهوره إلى التعاطف مع فنِّه، بعد أن تعاطف هو مع اهتماماته، السياسية والاجتماعية. وفي الوقت ذاته، يقوم الفنان بجزء من (دوره الرئيسي، وهو عرض الحياة، وانتقادها، انتقادًا فنيًا". (ص 36

من تقاليد مسرح الارتجال، التقط كل من جورج دخُّول، ومصطفى عزام، وأحمد المسيري، وعلي " الكسَّار فكرة الشخصية الفكاهية، التي يعتمد مصدر الضحك فيها على عرض لهجتها الغريبة، وأحوالها ."غير المألوفة

:وتحتوي مسرحية الارتجال عناصر فنية، أهمها

ـ القصَّة سهلة الجريان؛

ـ "النِمَر"، وهي مواضيع في القطعة المسرحية، يسعى فيها المؤلِّف إلى استخدام القدرة البدنية، وخِفَّة اليد، وطلاقة اللسان؛ ليُقدِّم عرضًا باهرًا، يجمع بين فن التمثيل، وفن البهلوان، وفن الحاوي، وفن التمثيل الصامت، أحيانًا؛

ـ عرض "جاليري" كامل من الشخصيات الغريبة، تُمتِّع المتفرِّج بلهجتها غير المألوفة، وأحوالها الخارجة، وتصرفاتها اللافتة للنظر؛

ـ الألفاظ الصارخة، والبذيئة؛

ـ الحركة المادية الصاخبة؛

ـ التقريب بين القصص المعروضة، وبين المتفرِّج؛

.(ـ استخدام الرقص، والغناء، الشعبي خاصة، وسيلة لإمتاع المتفرِّجين. (ص 38 ـ 39

بصدد الشخصيات الغربية، التي يُقدِّمها مسرح الارتجال، ثمة "الموقف الواحد المتكرِّر، والشخصيات المسطحة، ذات الصفة الواحدة لكل، والمعركة المادية الفاقعة، الخالية من المغزى الحقيقي، كل هذا يسلك "الصندوق"، ضمن مسرحيات الدمى، ويُقرِّب ما بينها، وبين العروض الظليَّة، التي كان يُقدِّمها ابن (دانيال، من قرون، في مصر. (ص 44

إلى جوار النِمَر التقليدية "يستند نص الارتجال إلى مجموعة من الأشعار، في موضوعات مختلفة، كالحماس، والفخر، والحزن، وفعل الخير، ومدح الملك، وهجاء النساء، كما يستند إلى بعض الأزجال، (وهذه كلها يلجأ إليها الممثِّل، كلما قامت حاجة إليها". (ص 50

إلى جانب النص، "يعتمد فنان الارتجال على مسرح بسيط، خالٍ من التعقيدات، ركيزته الأساسية الإيحاء بالمهمات المسرحية البسيطة؛ موائد، مناديل، مقاطف، ملابس محمولة، أو تلبسها الشخصيات... هذا عود ـ اضطراري طبعًا ـ إلى جوهر المسرح... على أن ما يجري على خشبة المسرح هو لعبة مسليَّة، وتدعو الجمهور إلى المشاركة في هذه اللعبة، من كل سبيل: لذلك، لا يقوم حاجز ما بين المنصَّة، والصالة، في المسرح الشعبي، ويُصبح شيئًا طبيعيًا، أن يتدخَّل المتفرِّجون في العرض، بل إن الممثِّلين

أنفسهم يسعون إلى هذا". (ص 52)

بعد هذا، يعتمد الفنان على الأسماء الهزلية لشخصياته، وعلى ملابس هزلية، يرتدونها، لتستحث "الضحك". (ص 53)

يقف فنان الارتجال، بوضوح، من موضوع الأصالة؛ فهو لا يجد غضاضة في أن يُقلِّد غيره، ولا أن يستولي على موضوعاتهم، ولا أن يُكرِّر، في فصل بعد آخر، نمرًا معروفة، يجد أنها تستثير الضحك، دائمًا". (ص 61)

إن مسرح الارتجال فن مسرحي، مُعبِّر عن الشعب، وموجَّه له، وإن تأثَّر في تكنيكه، ووسائل عرضه، بفنون وافدة إلى البيئة، ويورد المؤلِّف جملة أمثلة على ذلك. (ص64 - 65)

بعد علي الكسَّار، ومحمد كمال المصري، دخلت مصر مرحلة المسرح النظامي؛ فأعرض نجيب الريحاني عن العمل في كباريه، ما اعتبره المؤلِّف "التعبير الأساسي عن خط تطوُّر المسرح في بلادنا... وبالطَّبع كانت هذه مفخرة لا شك فيها، ولكن إحدى نتائجها السالبة، أنها قضت على التلقائية في المسرح، وأخرجت النشاط المسرحي الشعبي من دائرة الاعتبار، وسحبت الأرض سحبًا من تحته". (ص 66 - 67)

يصرخ الراعي فنيًا، مؤكِّدًا "إن المسرح جزء منا جميعًا... فلنطلق سراح المهرّجين، وأشرار المسرح، ومجانينه، فإن ما سوف يصنعونه، سويًا، هو المسرح... وحينما يجتمع الفنانون، ورجال العلم، كل في مجاله، لا يدري أي منهم ماذا تتمخَّض عنه الاجتماعات. إن النتائج تتغيَّر، دومًا ... نريد مسرحًا يلده الاتصال الطليق بين الناس... وليس مسرحًا يقوم على مجرَّد إجراء عملية تنفُّس صناعي لنصوص مطبوعة". (ص 72)

يسترشد المؤلِّف بجوون ليتلوود، التي رأت بأن المسرح في الشارع، وليس في الكتب، ودور العرض، وأن على الممثِّل أن يرتجل، يرتجل دائمًا، وأن يتفاعل مع الدور، وينشيء بينه، وبين الدور علاقة مُتخيَّلة، مرتجَلة لايهم. إنها لا تلبث أن تُصبح حقيقة. وعليه أن ينسى، تمامًا، كل ما كوَّن، مسبقًا، من فكرة عن الدور، أو عن المسرحية". (ص 72 - 73)

بعد ذلك، نجد المؤلِّف وقد عزَّز كلامه النظري بنصوص مسرحية، احتلَّت ما بين الصفحتين 97 و16، وبذا نكون انتقلنا إلى الكتاب الثاني.

عبد القادر ياسين

الثلاثاء، 16 مارس 2021 12:06 م بتوقيت غرينتش



ترك مسرح الظل أثرًا باقيًا على الكوميديا المصرية كما تسربت الكوميديا الظليلة إلى فن الآراجوز (عربي21)

الكتاب: "مسرح الشعب"
الكاتب: د. علي الراعي
الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة، 2020

حمل الكتاب الثاني في هذا السِفر عنوان "فنون الكوميديا من خيال الظِل إلى نجيب الريحاني"، وبه يكون الراعي قد قطع أرض الكوميديا المسرحية كلها، منذ مصر المملوكية، حتى يومنا هذا.

يلاحظ المؤلِّف بأن أول ما نلقاه في المقامات نجده في صميم العمل، كممثِّل محتال، يؤدي عمله على "مسرح الحلقة"! (ص 178). أما في الأدب الشعبي، فيقوم الشاعر بمهمة الممثِّل الفرد، ويستند المؤلِّف هنا بحجة الأدب الشعبي العربي، د. عبد الحميد يونس. وقد دخلت المقامة المسرح عن طريق خيال الظِل. (ص 182- 183).

يرى الراعي أنه في حالة المسرح المتنقِّل، لا مفر من الاعتماد على أريحية الزبون، وعطائه الحر. (ص 189).

وقد ترك مسرح الظل أثرًا باقيًا على الكوميديا المصرية، كما تسربت الكوميديا الظليلة إلى فن الآراجوز، الذي تبادل التأثير مع فنون أخرى. (ص 192).

في الفصل الثاني ثمة "بقية الرصيد: مسرح الآراجوز". وقد تطور خيال الظِل، وأسدى خدمة كبيرة للمسرح في مصر، بالإبقاء على فكرة التمثيل حيَّة، عبر القرون الكثيرة. وقد قام فن الآراجوز، هو الآخر، بنصيب لا يمكن إنكاره، في هذا المجال. ولم يُقدَّر الأراجوز أن يُكتب له كُتَّاب، ولو على أدنى

صلة بالأدب، بل تُرك أمر النصوص فيه لجهود الحِرفيين، فلم يرتفعوا عن مستوى الإضحاك الفج. واستشهد المؤلِّف هنا بكتاب "الدمى المتحرِّكة عند العرب"، لمؤلِّفه سعد الخادم، الذي قرر أن فصول الأراجوز تُشبه إلى حد بعيد، فصول خيال الظِل العثماني (قره قوز). (ص 193، 199).

كما قدَّم الأراجوز بعضًا من القصص الشعبي، إلى بطولات شعبية، مثل أدهم الشرقاوي، أوحكايات مثيرة، مثل ريا وسكينة. فالأراجوز في مصر هو ملك المسرح، بلا منازع، وقد ترك الأراجوز أثرًا واضحًا على الكوميديا المصرية. وقد حدث انسلاخ طريف، وواضح، الأراجوز البشري، من الأراجوز الدمية، في حالة محمود شكوكو. وقد منحت شخصية الأراجوز الفنان شكوكو شعبية واسعة. "ومن الدقائق الأولى لظهور عبد المنعم مدبولي على المسرح، نتبين فيه فن الآراجوز، ومن ورائه فن الكسَّار، وقد ، وقد أُضيفت إليهما لمسات إنسانية، رطَّبت من جفاف الضحك اللاهي، وبلَّلته بقطرات من العطف على مصائر الناس (ص 199- 204).

يتخصَّص الفصل الثالث في "مسرح الأشواق والشوارع والأفراح"، فقد كان هناك، طوال القرن التاسع عشر، على الأقل، دراما محليَّة، تمامًا. وثمة ما يدل على وجود دراما بشرية شعبية، عرفتها الأقطار العربية، في مصر، والشمال الأفريقي، قبل أن يفد إليها المسرح البشري الغربي، بوقت طويل. (ص 211- 213).

في الفصل الرابع "يدخل يعقوب صنُّوع"، الذي لم يستند إلى تراث أوروبا وحسب، إنما نراه تزوَّد كذلك، من نبع الكوميديا الشعبية المصرية، كما عرفها خيال الظِل، والآراجوز، وتمثيل الشوارع، بل إن مسرحيات صنُّوع لَتُظهر، أيضًا، أنه قد قرأ "ألف ليلة وليلة"، وتأثَّر بها، وقد طوَّر صنُّوع "الدور الأراجوزي"، بالتوسُّع في عرض القضية، التي يشملها الموقف الأساسي، وبإدخال حيل فنية معروفة في المسرح البشري، مثل المونولوج، وبمحاولة التعمُّق في رسم الشخصيات، ثم الاستعانة بالأغنية، أثناء المسرحية، وفي نهايتها.

وعلى الرغم من أن إنجاز صنُّوع في حقل الكوميديا الشعبية، هو أقوى ما قُدِّم لنا، وأكثر إقناعًا، فإن ما فعله في مجال تقليد الكوميديا الأوروبية، ليس بلا قيمة. وإنه لما يشي بحب صنُّوع للشعب، وقربه الحقيقي منه، أن ينجح، كل هذا النجاح، في تصوير النماذج الشعبية، ويُسبغ عليها عطفًا ظاهرًا، ثم يفشل في إقناعنا بالسادة، والسيدات، ويكون حديثه عن الحكَّام، والخديوي خاصَّة، مجرد صوت عال لا فن وراءه، ولا حرارة، ولا اقتناع. والواقع أن صنُّوع، في هذا المضمار، ورغم بعض الشوائب الشامية في التعبير، فإنه يعتبر، بحق، أبا العامية المصرية في المسرح. (ص 215، 219، 232، 234، 235).

حمل الريحاني، في تطوُّره، الكوميديا الشعبية، كما عرفها من إرث الكوميديا المرتجلة، وكوميديا الفصل المضحك، والكوميديا الأوروبية. أما المصدريْن الرئيسييْن لكوميديا الريحاني، متمثلًا في الواقع الشعبي المصري، والمسرح الهزلي الفرنسي.

أما "موليير على الطريقة المصرية"، فتولاه الفصل الخامس، فقد تناول محمد عثمان جلال، موليير، في أعماله، أي أن جلال مصَّر موليير، إن جاز التعبير. وكانت عُدَّة عثمان جلال الرئيسية، في تمصيره لأعمال موليير، معرفته العميقة، ببلده، وناسه، وموقعه الوثيق القرب من عواطفهم، وأفكارهم، وأفعالهم،

وخلوّه التام من عُقَد المثقفين، في حديثه عن أهل بلده. ما أنجزه جلال، عند هذه الحدود، كان خدمة كبرى لقضية الكوميديا المسرحية، في مصر، فقد اختفى مسرح صنُّوع، في عام 1872، وإذا بجلال يتقدَّم، في العام التالي، (1873). لقد قام بشيء هام حقًا، من أجل المسرح المصري الناشيء، وهو توفير نصوص مسرحية على مستوى عالٍ من التأليف، استخدمها المسرح الجاد. إنه الطريق الذي سلكه، فيما بعد، كل من بديع خيري، ونجيب الريحاني، اللذان تجنَّبا النماذج الرفيعة في فن الكميديا، بحسبان أنها لن تلقى نجاحًا شعبيًا. (ص 237، 239، 246، 247، 248).

ما لبث أن ظهر محمود تيمور، وأخذ يكتب لمسرح كوميدي جاد، تعلَّقت به روحه الوثَّابة، وأبت إلا أن تُخرجه للناس؛ ما استحق معه الفصل السادس من الكتاب "محمود تيمور والكوميديا الانتقادية". وفي عام واحد، بالغ الأهمية في تاريخ الكوميديا المصرية الراقية، هو العام 1918، أخرج محمود تيمور مسرحيتيين جديرتين، بكل اعتبار، الأولى "العصفور في القفص" (آذار/ مارس 1918)، والثانية "عبد الستار أفندي"، وقدمها عزيز عيد، على مسرح دار التمثيل العربي، في إطار فرقة منيرة المهدية، أخر العام 1918، قدم محمد تيمور "العصفور في القفص" على اعتبار إنها نموذج لما ينبغي أن تكون عليه الكوميديا الانتقادية، ذات المضمون الاجتماعي الواضح، وموضوعها علاقة الآباء بالأبناء. (ص 249).

أما مسرحية "العصفور في القفص"، فهي بمثابة "الدراما البرجوازية". ولكي يحصل محمد تيمور على الدرجة القصوى من الفكاهة في مسرحيته، خرج بموضوعة من حدود الطبقة العليا، التي لم يكن الاستبداد الاجتماعي، يسمح بالتندُّر بها، إلى حد ينتج الكوميديا الناجحة، وحط تيمور رحاله في أرض طبقة تليها، هي الطبقة المتوسطة الصغيرة. (ص 252، 256).

هنا نجد الكوميديا المتحضِّرة، المتأنقة، ذات اللون المهندس، المدبر، الذي عرفته كوميديا عصر النهضة، وما بعدها. (ص 260).

جاء الفصل السابع تحت عنوان "أرليكينو والبربري عثمان"

كان الكسَّار، فيما يقول حسين عثمان، يوحي إلى المؤلِّفين بفكرة مسرحياته، وقد خصَّص جهده الفني كلَّه لخلق، وأداء شخصية واحدة بعينها، المُهرّج عثمان عبد الباسط، وجدنا أنفسنا أمام ظاهرة فريدة، حقًا. لقد وُلِد الكسَّار دون تدريب سابق، ودون استناد إلى تقاليد متَّصِلة في هذا الفن. لقد وُلِد بقوة الموهبة الذاتية، واستمر قويًا، قادرًا، مبدعًا، حتى النهاية. والمشكلة في حالة الكوميديا المرتجلة، بالذات، هي أن الفنان إما أن يُولد قادرًا على الارتجال، أو لا يكون فنانًا.

لقد شاهد الكاتب الصحفي، هنري بيروه، علي الكسَّار على المسرح، في عامي 1921 و1924، فكتب يقول: "... ولا أظن أني سمعت أو رأيت ممثِّلًا كوميديًا بهذا التفوُّق، إن تمثيله كامل، ومستمر... يقوم بأدواره، بمهارة صانع الأواني الخزفية، إنه يخلق معجزات، ولكن هذه المعجزات لا تُدهِشه"، ويُكمل زكي طليمات صورة المهرِّج الشعبي العظيم، في علي الكسَّار: "يمشي وكأنه لا يمشي لأن قدمه لا تزحف في خطوها، ولا ترتفع عن الأرض، بالقدر المألوف". وحين شاهد ديني دنيس، عميد الكوميدي فرانسيز، علي الكسَّار، في عام 1937، في واحدة من مسرحيات الماجيستك، قال لزكي طليمات: "...على جهلي التام باللغة... أراني منجذبًا إليه، ولا أرى سواه على المسرح... إن في نبرات صوته، وحركاته، تعبيرًا صادقًا، وواضحًا، عن المعاني التي يحسها كل الناس". ما يعني أننا إزاء الكسَّار، الفنان العظيم في الكوميديا من فناني الكوميديا ديلارتي. أما الهدف الواضح، والمعلن في كوميديا الكسَّار، فهو الإمتاع، في المحل الأول، الإمتاع بفن الممثِّل العبقري، البهلوان، خفيف الظِل، صاحي الفؤاد. (ص 266- 268).

في الفصل الثاني يعالج الراعي "الريحاني من النص المضحِك إلى المسرح الهزلي". لقد كانت بداية

الريحاني في إطار الفصل الواحد المضحِك، ثم مواصلة هذا العمل، في إطار فرقة جوالة، كان لها أعمق الأثر على الكوميديا. لقد بدأ الريحاني بداية شعبية صرفًا، استمدت وجودها من فصول الكوميديا المرتجلة، التي عرفتها مسارح مصر، ومقاهيها، وأفراحها، منذ أوائل القرن العشرين، لقد تعلَّم الريحاني، منذ البداية، أن الكوميديا يجب أن تنبع من عرض مسرحي ناجح - من فرجة واضحة، على أن يسمح هذا العرض بالنقد الاجتماعي، وبشيء من الفكر، والعاطفة، في الوقت المناسب. (ص 296).

لقد حمل الريحاني، في تطوُّره، الكوميديا الشعبية، كما عرفها من إرث الكوميديا المرتجلة، وكوميديا الفصل المضحك، والكوميديا الأوروبية. أما المصدريْن الرئيسيْن لكوميديا الريحاني، متمثلًا في الواقع الشعبي المصري، والمسرح الهزلي الفرنسي. (ص 299، 300، 302).

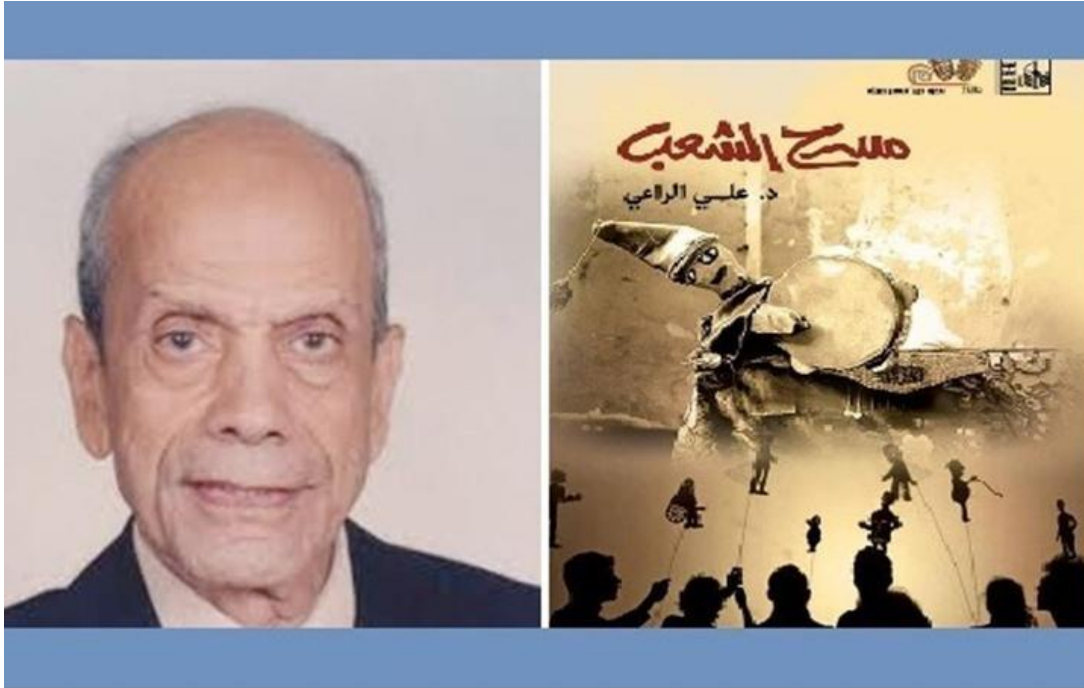
أما في الخاتمة، التي تضمنَّت "مولد الكوميديا الجديدة". ففي عام 1951، انتهى نعمان عاشور من كتابة أولى مسرحياته: "حياتنا كده"، وهي التي أسماها، فيما بعد، "المغماطيس"، ووصفها بأنها "كوميدي من أربع فصول"، وكان عاشور تخرَّج من كلية الآداب، بجامعة فؤاد الأول (القاهرة، الآن)، وقد جمع بين الفكر الاشتراكي، والرغبة في "أداء" هذا الفكر، على نحو بصري. (ص 355).

لقد أدارت الكوميديا الجديدة ظهرها، تقريبًا، للكوميديا الشعبية، القائمة في جزء منها على فن الممثِّل - المهرِّج - غير أن ما كسبته الكوميديا الجديدة من عُمق، قد خسرته في الانتشار. ويختم المؤلِّف بأن الأزمة التي تجد كوميديا المثقفين فيها نفسها، الآن، راجعة إلى ضعف صلتها بكوميديا الشعب. (ص 358، 359).

حين تكون الميلودراما مشروعا لنهضة المجتمع.. قراءة في كتاب

عبد القادر ياسين


الثلاثاء، 23 مارس 2021 12:17 م بتوقيت غرينتش



(كيف يمكن تحويل الميلودراما إلى عمل اجتماعي خلاق؟ كتاب يجيب- (عربي21

الكتاب: "مسرح الشعب"
الكاتب: د. علي الراعي
الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة- 2020

ها قد وصلنا إلى الكتاب الثالث، والأخير في هذا العمل الموسوعي، وحمل هذا الكتاب عنوان "مسرح الدم والدموع.. دراسة في الميلودراما المصرية والعالمية".

ثمة ميلودرامات جيدة، إلى جوار الميلودرامات السيئة، وقد سجَّل د. محمد مندور استخدام المسرح المصري الميلودراما في النقد الاجتماعي، بدلًا من الكوميديا؛ لأن الناس في مصر كانوا حزانى، مُثقلين بالهموم، فوجدوا في الميلودراما تنفيسًا عن أحزانهم. وقد وجدت الميلودراما لها في السينما مجالًا أوسع، (وأكثر تأثيرًا، بما لا يقاس. (ص 368- 369.

في فرنسا، حدث أن وزَّع الفنانون الشجعان لفائف من الورق، على النظارة، حوت الحوار، الذي كان مفروضًا أن ينطق به الممثِّلون. وكان هذا اللون من التمثيل الممنوع أقدر على خدمة الروح الثورية، التي أشعلتها انتفاضة 1789م، من التمثيل التقليدي، القائم على جمال العبارة وأناقتها. وقد أصرَّ ذلك العصر على أن يتبنى قضية الفضيلة. وجاء جان جاك روسو، فأعلن أن المصدر الرئيسي للشر في العالم هو انعدام المساواة، ولا حل أمامنا، سوى أن نعود إلى الطبيعة؛ إلى الحالة البدائية، إلى وضع المتوحِّش النبيل. وهكذا، وُلِدت الميلودراما، أي الدراما + الميلوديا.

وتقدَّم روسو خطوة واضحة بقضية الفضيلة، فربطها بقضية اجتماعية بارزة، هي قضية انعدام المساواة، ثم جعل الفقراء، والبسطاء، وحدهم، مستودع هذه الفضيللة. ومن أهم من كتبوا الميلودراما، تعبيرًا عن الطبقة الوسطى، الكاتب الألماني أوغيست فريدريك فردیناندفون كوتزيبيو (1761- 1819)، الذي كتب

تسعًا وثمانين مسرحية، وفي مصادر أخرى، أنه وضع مائتين وثماني عشر مسرحية. (ص 372، 374، 375، 377).

في الفصل الثاني "إسماعيل عاصم وأول ميلودراما مصري"، إشارة إلى أن الميلودراما الاجتماعية المصرية، ولدت، ولادة متواضعة، على يد محام، كان مشهورًا، في زمانه، اسمه: إسماعيل عاصم، في حوالي منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر. ولطالما تمنى الشيخ سلامة حجازي أن يبث الدروس الاجتماعية، والمبادئ الأخلاقية، والعظات الوطنية، في ثوبها الوطني، وردائها القومي، فاستجاب له المؤلِّف، عاصم بيك. ولم يتقاضى الأخير أجرًا، عن مسرحيات ثلاث، قدَّمها إلى حجازي. وقد صوَّرت مسرحية "صدق الإخاء" الميلودراما المصرية، وهي في لحظة الميلاد، من رحم تراث اهتز، اهتزازًا واضحًا، بمقدم لون ثقافي جديد. وغدا مكان الميلودراما في المسرح المصري قريبًا من مكان "حديث عيسى بن هشام" في الرواية المصرية. (ص 393، 403).

فرح أنطون بين الطبيعة والميلودراما" هو عنوان الفصل الثالث، وكانت مسرحية "مصر الجديدة " ومصر القديمة" (1913)، التي مثلتها فرق جورج أبيض، على مسرح الأوبرا، وكان أنطون قد قرأ أعمال إميل زولا، فأعجب بها، ولطالما انتخب مقاطع عرضية من الحياة، وقدمها في أعماله الفنية، كما هي. وقد انحاز أنطون إلى هذه النظرية الطبيعية، في حين رفض الصيغة الإغريقية للمسرح. وقد تورَّط أنطون في أوصاف متضاربة لمسرحيته، نبع تناقضها من حقيقة أن الكاتب لم يعي، تمامًا حقيقة ما فعل بكتابته للمسرحية. (ص 405- 407).

لقد ولدت الدراما الاجتماعية، ميلادًا صحيحًا، من بطن الرواية، وبتشجيع من النظرة الطبيعية للفن، وعلى يد فنان ملتزمٍ، واسع الأفاق. (ص 414).

استغرق الفصل الرابع "عباس علام: مطالب بعرش الميلودراما" إحدى عشر صفحة من القطع الكبير، بدأت بحديث المؤلِّف عن مسرحية علام "أسرار القصور"، وكُتبت العام 1913، ومُثِّلت بعد عامْين. وقد كُتِب على نهج المسرحية المحكمة المثيرة. فضلًا عن مسرحيته "ملاك وشيطان"، وقصد بها علام التخفيف من حرارة الميلودراما على جمهوره، بالكوميديا الهزلية، وذلك لضمان جمهور أكبر لمسرحيته. (ص 415، 416، 421)).

بدأ المؤلِّف الفصل الخامس: "الهاوية، وأزمة الإقطاع المصري"، بمسرحية "الهاوية"، التي كتبها محمد تيمور، وخرجت للناس، العام 1921، عن شخصية الوارث المتلاف، المقتنع بدوره. ويزيد المؤلِّف من وضوح قضية بطله (...) ضد طبقته؛ إنه غير مخدوع بما يُظهر خاله، من نُبْل، وشهامة، بين الحين والآخر. ورأى الراعي بأن مسرحية "الهاوية" تصوِّر أزمة طبقة، إلى جوار توضيحها أزمة أفراد من هذه الطبقة، وقد استطاع تيمور أن يعالج موضوعه معالجة ذكيَّة، وقادرة. (ص 427- 435).

لا ينبغي أن نفهم بأن القرن التاسع عشر، قد أنشأ الميلودراما من العدم، بل من تراث العلم المسرحي والروائي، من عهد اليونان، على الأقل. وقد أصبح الوصف والخطابة، والنقاش، والفزع، عناصر أساسية في مسرح سيتيكا. أما في مجال الفن القصصي، فإن أعمالًا، مثل "ألف ليلة وليلة"، تحفل بكل عناصر الميلودراما.

ركَّز الراعي في الفصل السادس من كتابه الثالث: "الذبائح ميلودراما ناضجة"، وهي المسرحية التي كتبها أنطون يزبك، العام 1925، وفيها استغنى يزبك، تمامًا، عن العيوب الخارجية في البطل الميلودرامي، نسج يزبك خيوط مؤامرة مسلَّحة، يعتزم بعض الضباط القيام بها، وحين تنكشِف، ويتعرَّض الضابط للمحاكمة، يرفع همَّام، وبعض زملائه، وثائق الإدانة من دوسيه المجلس العسكري، ليخفوا معالم الجريمة، غير أن نورسكا (زوجته)، حين يموت ابنها، تسرق هذه الأوراق، وتُقدِّمها لقريب لها يعمل صحفيًا بالإسكندرية.

وهكذا، يقع همَّام، وعشرات الضباط من أقاربه، تحت تهديد بخطر عظيم. ومسرحية "الذبائح" ـ بعد هذا ـ حافلة بأسباب القوة؛ إنها تقتفي أثر أبسن العظيم، ومن عناصر مسرحه، المواجهات الكبرى بين الشخصيات، كذلك الاستعانة بسمات فوق الواقعية. وبدا لكثير من الناس، آنذاك، أن المأساة العصرية قد وُلِدت، أخيرًا. وأن مستقبلها ـ قياسًا على القوة غير العادية للمولود ـ لا بد أن يكون زاهرًا. غير أن ما وُلِد كان ميلودراما مصرية قوية، وناضجة، بها حوار نابض، متعدِّد الطبقات، حوار درامي، يحمل المعنى، والحركة معًا، ويرقى باللغة المسرحية، إلى مستوى اللغة الفنية، القادرة، وبها فكر واضح، وموقف اجتماعي محدَّد، تُعبِّر عنه شخصيات، مرسومة بعناية، تعبيرًا يلتقط جوهر الدراما، من أخذ وعطاء. (ص 437- 448).

أعطى المؤلِّف عنوانًا للفصل السابع، أخذه من المسرحية التي أخرجها للناس، العام 1932، يوسف وهبي، وحملت اسم "أولاد الفقراء"؛ وفيها البطل الميلودرامي به بعض الشبه ببطل إسماعيل عاصم، في "صدق الإخاء"، كلاهما يبدأ شخصًا سويًا، لا يلبث أن يفقد هذه الصفة، بعد الفصل الأول، ويلتقط الراعي عيوبًا كثيرة في مسرحية وهبي، أولها أنها تعرض مشكلة اجتماعية هامة، في إطار ضيِّق، مما يهوِّن من شأن المشكلة، ويُبرزها في ضوء غير الضوء الذي تستحِقُّه، بينما الحل الصحيح لمشكلة الفقر، هو الكفاح، السياسي والاقتصادي، في سبيل إلغاء الفقر. ومع ذلك، فإن الميلودرام الاجتماعية قد كسبت شيئًا بذاته من "أولاد الفقراء"؛ هو التعرُّض المباشر لقضايا المجتمع. (ص 449- 458).

تخصَّص الفصل الثامن في مسرحية "شقة للإيجار"، وإن أضاف الراعي إلى العنوان "والثورة الشاملة". والمسرحية لفتحي رضوان (1959)، وفيها يشعر البطل (عزت) بأنه عاجز عن أن يكون قائدًا للثورة، وهو، لهذا، في موقف حرج، حقًّا. ومع هذا فإن "شقة للإيجار" دراما برجوازية، عالجت مشكلة اجتماعية، علاجًا زاعقًا، رنانًا، واستعان رضوان بالميلوداما، والكوميديا، معًا، وإن كانت أول مسرحية مصرية تعانق موضوع الثورة الشاملة، وضرورتها لهذا الموضوعالحساس. (ص 459- 467).

حين كتب ميخائيل رومان مسرحيته الوحيدة "الدخان"، جعل منها علي الراعي عنوانًا للفصل التاسع، والأخير. وفيها يمس حمدي (البطل) بأنه تحوَّل من إنسان يكتب على الآلة، إلى آلة تكتب على الآلة. وعبثًا حاول حمدي أن يبحث عن هدف يُشغل به، ويُعوِّضه عن الخواء الروحي، والفكري المُمض، الذي يلاقيه في الشركة. نال التوجيهية، وانتسب للجامعة، وتخرَّج من قسم الفلسفة، ومازال الفراغ هو هو. فجرَّب السجائر، والملاهي، والخمر، والهلس، والقمار، إلى أن وقع على كتاب، فقرأ، لكنه ندم على قراءته. ذلك أن حمدي فقد إيمانه، ونسي كل كلمة في الكتاب، كما نسي إيمانه، أيضًا، ومن ثم، أخذ يدور في دوامات من الشقاء الروحي لا تنتهي. فقد حمدي إيمانه، الديني والاجتماعي، أخذ يواجه المجتمع، والعالم كله، عاريًا. لا يريد أن يكون كغيره. إنه مختلف، حريص على الاختلاف؛ إنه فرد فوضوي، ثائر على الوضع الاجتماعي، وتنتهي المسرحية، وحمدي واقف وحيدًا يتحدَّث إلى الجمهور. (ص 469 472).

اعتبر الراعي مسرحية "الدخان" محاولة جادة، ومُخلصة، لعرض مشكلة مجتمعية هامة، وهي شعور

أفراد من الطبقة الوسطى الصغيرة، نالوا ثقافة عالية، في ظروف بالغة الصعوبة، بأنهم محرومون، (ومضيَّعون، ومسحوقون، تحت وطأة نظام اجتماعي ظالم (ص 477.

أبى الدكتور علي الراعي أن يتركنا، دون "خاتمة"، عن "ميلودراما بلا مخدرات" عنوانًا لها، مُنهيًا بأننا لا ينبغي أن نفهم بأن القرن التاسع عشر، قد أنشأ الميلودراما من العدم، بل من تراث العلم المسرحي والروائي، من عهد اليونان، على الأقل. وقد أصبح الوصف والخطابة، والنقاش، والفزع، عناصر أساسية في مسرح سيتيكا. أما في مجال الفن القصصي، فإن أعمالًا، مثل "ألف ليلة وليلة"، تحفل بكل عناصر الميلودراما. وفي حالة الميلودراما الدموية، فثمة قدرتها على أن تحل محل التراجيديا، في اعتبار عامة الناس، وتخلِّصهم من الفزع، وإهراق الدم أمامهم، نوع من الكثارسيس الشعبي، كما قال بنتلي، وفي الميلودراما البرجوازية، الشعبية خاصة، هو القدرة على تحقيق المستحيل، ولو في الخيال. أما الخيال الميلودرامي، فهو جزء من الخيال، الذي يعتمده فن الرسوم المتحرِّكة. إلى ذلك، فإن كُتَّاب الميلودراما يخدمون قضية المجتمع، وقضية الانتشار المسرحي معًا، وإذا كانت الميلودراما قد خدمت المسرح البرجوازي، بأن وفَّرت له كُتَّابًا، وخلقت له تكنيكًا، وضمنت له جماهير متحمِّسة، فإنها ـ بالتأكيد ـ قادرة أن تفعل هذا، وأكثر منه، لمسرح يُوجَّه لخدمة الشعب، ويُعبِّر عن روحه، وآماله.

لذا يرى الراعي، علينا أن لا نتردد في استخدام الميلودراما لعلاج القضايا الاجتماعية. على أن نتقدَّم من هذا الهدف إلى إنشاء أعمال أخرى، أكثر عمقًا، وأوفر حظًا، في الفن المسرحي، أعمال يرضى عنها المسرح، ويُقبل عليها الناس.

***

وبعد، فأنا مدين بالاعتذار، بسبب إدارتي الظهر لأسس مراجعة الكتاب، واكتفائي بتكثيف هذا الكتاب في كبسولة، ألمَّت بمضمون الكتاب، لكنها لا تُغني عن قراءة الكتاب نفسه، بل إنها تُحرِّض على العمل لاقتنائه، وقراءته من الجِلدة للجِلدة. والله من وراء القصد.